الملخص باللغة العربية

الصورة جوهر الشعر وهي ركن أساسي تقوم عليها القصيدة ، وتعد لبنة مهمة في نقل الأفكار والرؤى والأحاسيس .

تحاول هذه الدراسة الوقوف على وجوه التصوير في شعر جرير، فهو يمثل ملمحاً أساسياً في شعره، ولم يكن حضورها اعتباطياً، وإنما لأداء أغراض يتطلبها السياق، وستقتصر على الأبيات التي برز فيها عنصر الخيال واللون والصورة النفسية باعتبارها من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لتشكيل صورته الشعرية، مع الإشارة إلى تفاعل الصور وتضافرها من أجل تقديم صورة كلية تعكس تجربة الشاعر ومشاعره.

وللوصول إلى الهدف المطلوب من هذه الدراسة سوف يتناول البحث المسائل التالية: التعريف بالشاعر ومكانته الشعرية، مفهوم الصورة الفنية، الصورة اللونية، الصورة الخيالية، الصورة النفسية، مع تعريف وتحديد كل مصطلح منها بغية الوصول إلى ما انطوت عليه قصائده من جماليات مخبوءة في خطابه الشعري.

ويخلص البحث إلى نتائج لعلّ من أبرزها ما يلي:

- للخيال دور مهم في تشكيل الصورة عند جرير.
- يعد اللون من العناصر المهمة التي تشكل الصورة لديه.
- تتضمن صور جرير بعداً نفسياً يؤثر وجدانياً في المتلقي أبلغ تأثير.

Types of poetic images in Jareer's poetry

Asmaa, Awad, Aljumaey

Abstract:

Jareer is one of the most prominent Arab Muslim poets, throughout the history of Arabic language literature. The present study is interested in Jareer's poetry that concentrates on poetic images. The aim of the study is to shed as much light as possible on those types and tools in order to inspect the poet's literary ability in using colors and figurative devices and their components such similes, metaphors, anatomy, intertextuality, paronomasia, imagination and psychological image and correspondence of the senses in his stylistic approaches.

The paper finally concludes that Jareer has used those devices artistically to a degree that showed his linguistic ability of self-expressing in a distinct, proper, and greatly accepted way

Key words:

Jareer, poetic images, rhetoric, stylistics, colors, imagination, correspondence of the senses.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد وعلى آله وصحبه وسلم وبعد...

تعد الصورة الفنية لبنة أساسية في البناء العام للنص الشعري، ومكوناً مهماً في نقل الأفكار والأحاسيس والرؤى، ولا ترد في النص زينة وحلية و"إنما هي تشكل جوهر الفن الشعري ذاته، إنها هي التي تحور الطاقة الشعرية المختبئة في العالم"[(1)]، وتفقد الصورة قيمتها إذا انفصلت عن الصور الأخرى المكونة للقصيدة، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة، فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب"[(2)].

وبذلك فإن الصورة هي "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة

---

(١) كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، د. ت، ص ٦ .

(٢) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، د. ت. ص ١٠٠.

المعنى في ذاته، إنها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي"(١).

وقد آثرت الباحثة أن يكون مجال الدراسة "جرير"، إذ إنه من أصحاب الطبقة العليا في الشعر الأموي، وقد برع في فنون الشعر كلها، ولديه قدرة لغوية عالية، وهو من الشعراء الذين أثّروا وتأثروا بغيرهم، ومكانته بين شعراء الإسلام كمكانة امرئ القيس والأعشى بين شعراء الجاهلية.

إن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن وسائل وآليات التصوير الفني في شعر جرير من خلال الوجوه التالية: التصوير بالألوان، وبالصورة الخيالية، وبالصورة النفسية، إذ قد اهتم الشعراء قديما وحديثا بالصورة الفنية وآلياتها وطرق تكوينها حتى غدت عنصرا مهما في تشكيل وبناء النص الشعري، ودليلا على مظاهر التطور والتجديد في مسالك التعبير وفنون القول. وقد تم القيام بإيضاح وجوه التصوير الفني التي انطلقت منها الدراسة؛ وذلك بتعريف كل مصطلح وبيان حده. ونظرا لما تمثله الصورة الشعرية من ملامح بارزة في شعره، ولم يكن حضورها اعتباطا أو جزافا كيفما اتفق، فقد كان من الصعوبة بمكان رصد سائر وجوه الصورة وآلياتها في كامل قصائده في ديوانه، لذا سنكتفي بتحليل ما نراه متميزا، آملين أن يبين ما قمنا به من جهد عن الوجوه والوسائل التي يطرحها الخطاب الشعري في عصر جرير وسياقه الثقافي، وبما يفي بالوقوف على مهارته اللغوية في استثمار المكونات البلاغية؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، وعناصر الخيال والتخييل والتناص والألوان، وتوازي وتقابل المعاني، والإيقاع وتراس الحواس أو ما يعرف

---

(١) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٣٢٣.

بالصورة النفسية التي بموجبها تصعد وتتنامى التجارب والأحاسيس لتشكيل ما يشبه الصورة الكلية للنص الواحد. ولا يفوتني الإشارة إلى تداخل هذه الأبعاد (اللونية – والخيالية – والنفسية) فيما بينها، وإنما جرى هذا الفصل لضرورة منهجية فحسب.

واعتمدت الدراسة منهج الوصف والاستقراء والتحليل؛ حيث جمعت فيها الأبيات التي برز فيها عنصر التصوير ثم تمّ تحليلها.

وقد حظي شعر جرير بدراسات عدة منها: جرير حياته وشعره للدكتور محمد نعمان طه، دار المعارف ١٩٦٨م، ودراسة بعنوان "جرير" للدكتور جميل سلطان، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨م.

والدراسات السابقة في شعر جرير كثيرة، لكنها حين تقارب دراسة الصورة الفنية في شعر جرير تعرض لها بإيجاز مع ذكر بعض الشواهد في أغراض المدح والغزل والفخر والهجاء، كما نرى ذلك في الأبحاث التالية: الفرزدق قينا في شعر جرير: دراسة في مصدر الصورة وتأصيل دلالاتها ، خليل عبدالسلام الرفوع، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد التاسع عشر، العدد الثامن ٢٠٠٤م ، الصورة الفنية في شعر جرير، لمعروف سليمان عبد الله الربيع، إشراف عبد الرحمن الهويدي، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠٨م، والصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق، صالح محمد حسن، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م٩، ع٤، ٢٠١٠م، وصورة المهجو في نقائض جرير والأخطل ، صالح ملا عزيز ، وشعر جرير دراسة فنية، عبد الهادي أحمد أبو القاسم، إشراف محمد زكريا عناني، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١١م. مع قربها جدا من موضوعنا إلا أنها لا تقصد ما قصدت إليه من جمع صور اللون والتخييل والصورة النفسية، ودراسة الأوجه

فيها بالتفصيل، وما اشتملت عليه من الإشارات والدلالات التي جاءت زاخرة بكثير من الإشارات التي تآزرت فيها الصور وتفاعلت فيها الدلالات، إذ بدت _ كما سوف نرى _ تلك الصور (اللونية والخيالية والنفسية) متفاعلة مع بقية أجزاء تراكيب النصوص كاشفة عن تقنية ساعدت على تكثيف المعاني والإيقاعات الدالة على تجربة الشاعر وتفرده ، وفاتحة المجال أمام التأويل والقراءات ، وقد استطاع الشاعر أن يوصل لمتلقيه حالته الشعورية ورؤيته الفكرية إمتاعا وإقناعا، الأمر الذي يمكن القول فيه بأنه قد انجلى من خلال هذا البحث تعالق وتواشج وتآزر هذه المكونات التصويرية في شعر جرير ، ومدى إسهامها في تشكيل بناءات لغوية ومسالك أسلوبية تزيد النص وثاقة وجمالية ، وتستدعي البحث عن سر هذه التقنية وعلة اللجوء إليها على مستوى التبليغ والتأثير النفسي ، وعلى مستوى العلاقات التماسكية التي تؤدي إلى انسجام النص ووثاقته وتعالق أجزائه وارتباط جمله بعضها ببعض ، وتفعيل المشاركة بين نفس المتكلم وأثره في المتلقي وانعكاس ذلك في إنتاج المعنى وتشكيله .

ولعل الباحثة من خلال قراءتها لديوان جرير استطاعت أن تلمّ ببعض أنواع التصوير الفني في شعره تعرضها هنا عسى أن تصادف رضى القارئ. وإنها حين تشير إلى ديوانه فستذكره مرجعاً في أول وروده، وفي قائمة المصادر، كاملاً؛ ثم تقتصر في الرجوع إليه بعد ذلك باسم "الديوان" للاختصار وتقليل التكرار الممل، لأنه مفهوم لدى القاري أنه المورد لكل الشواهد الشعرية في هذا البحث.

التعريف بالشاعر ومكانته الشعرية:

جاء تعريف جرير عند ابن قتيبة كما يلي: "هو جرير بن عطية بن حذيفة. وهو من بني كُليب بن يربوع. وكان عطية أبو جرير مضعوفًا، وأم جرير أم قيس بنت معبد، من بني كليب بن يربوع. وكان له أخوان: عمرو بن عطية، وأبو الورد

بن عطية. وولدت جريرًا أمه لسبعة أشهر، وعُمِّر نيفا وثمانين سنة، ومات باليمامة. وكان يُكنى أبا حزرة، وكان له عشرة من الولد" [1]، وهو أحد شعراء الهجاء الثلاثة الأهم شأناً في العصر الأموي (جرير- الفرزدق- الأخطل)، ومن الطبقة الأولى من طبقات الفحول، ويمكن أن يعد واحداً من أهم الشعراء العرب المسلمين؛ فقد قيل "لأبي مهدي الباهلي وكان من علماء العرب : أيهما أشعر أجرير أم الفرزدق؟ فغضب ثم قال: جرير أشعر العرب كلها" [2].

نشأ جرير في أسرة متواضعة، وعرف بتدينه وعفته وأخلاقه العالية فقد ذكر الأصفهاني أن جريراً "كان يختم مجلسه بالتسبيح فيطيل. فقال له رجل: ما يغني عنك هذا التسبيح مع قذفك المحصنات! فتبسم وقال: يا ابن أخي (خلطوا عملاً صالحاً وآخر سيئاً عسى الله أن يتوب عليهم) إنهم والله يا ابن أخي يبدءوني ثم لا أحلم " [3].

ويظهر تفوقه على خصمه في التقوى فقد " بصر الفرزدق بجرير محرما فقال : والله لأفسدن على ابن المراغة حجه. ثم جاءه مستقبلا له، فجهره بمشقص كان معه، ثم قال :

إنك لاقٍ بالمشاعرِ من منى فخاراً فخبرني بمن أنت فاخرُ

(١) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م، ١/٤٥٦.

(٢) الأصبهاني، أبو الفرج الأصبهاني، كتاب الأغاني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصور عن طبعة دار الكتب، مطابع كوستاتسوماس وشركاه، القاهرة، ٨/٧٣.

(٣) الأصبهاني، مصدر سابق، ٨/ ٤٤.

فقال جرير: لبيك اللهم لبيك: ولم يجبه"[(١)].

وقد أعجب العلماء بشعر جرير وفضلوه على أقرانه وقدموه حتى ذهب بعضهم إلى التنبؤ بقيادة جرير لموكب الشعراء والفصل بينهم يوم القيامة حيث قال: " لايزال الشعراء موقوفين يوم القيامة حتى يجيء جرير فيحكم بينهم "[(٢)]، كما أن الرواة يثقون في شعره ويبعده عن السرقات الشعرية، فقد قال الأصمعي: " تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر. وأمّا جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت؛ قال: ولا أدري؛ ولعّله وافق شيء شيئاً. قلت: وما هو؟ فقال: هجاء، ولم يخبرنا به"[(٣)].

كما شاع تفوقه بين العامة، فقد " دخل رجل من بني عذرة على عبد الملك بن مروان يمتدحه بقصيدة، وعنده الشعراء الثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل، فلم يعرفهم الأعرابي، فقال عبد الملك للأعرابي: هل تعرف أهجى بيت قالته العرب في الإسلام؟ قال: نعم! قول جرير:

فَغُضَّ الطرفَ إنك من نُمَيرٍ ... فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا

فقال: أحسنت؛ فهل تعرف أمدح بيت قيل في الإسلام؟ قال: نعم! قول جرير:

ألستم خيرَ من ركب المطايا ... وأندى العالمين بطونَ راحِ

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ١٩٩٨م، ٢/ ١٨١.

(٢) الأصفهاني، مصدر سابق: ٨/ ٧٣.

(٣) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م، ص١٣٥.

فقال: أصبت وأحسنت؛ فهل تعرف أرق بيت قيل في الإسلام؟ قال: نعم! قول جرير:

إن العيون التي في طرْفِها مرضٌ	**قتلْنَنا ثم لم يُحيينَ قتلانا**
يصرعن ذا اللّبِ حتى لا حراكَ به	**وهُنَّ أضعفُ خلقِ اللهِ أركانا**

فقال أحسنت؛ فهل تعرف جريرا؟ قال: لا والله وإني إلى رؤيته لمشتاق. قال: فهذا جرير وهذا الفرزدق وهذا الأخطل "[١].

ونظرا لما توافر عليه الشاعر من معارف في فن التعبير والتصوير، وما لديه من قدرات في توظيف طاقات اللغة ومعطياتها توظيفا فنيا ، جعله يمزج في خطابه الخيال بالواقع ؛ للتعبير عن مشاعره تعبيرا بلاغيا ، يعكس تجربته وطاقات الإبداع لديه ، فقد سعى البحث إلى إعداد قراءة نقدية في نماذج من شعره تعكس مدى إسهامه الفني في مقومات الصورة اللونية بما في ذلك مدلولات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأخضر ، والصورة الخيالية التي تعتمد الخيال عنصرا أساسا في تشكيلات الصياغة الشعرية ، من حيث مكوناتها البلاغية للتشبيه والاستعارة والكناية ثم أخيرا الصورة النفسية التي يتم بواسطتها نقل الخصائص الشعورية ، وتشكيل انعكاساتها من خلال آلام الشاعر وأماله، مستثمرين في ذلك السياق الذي ترد فيه ، والنظم الذي يربط بين أجزاء الكلم وعلاقات التراكيب ، وآليات تماسك النص الشعري على المستوى التركيبي والدلالي آملين أن تنهض هذه الدراسة بما تقدمه من نماذج محدودة بشعرية التصوير والتخييل في تجربة جرير الشعرية .

---

(١) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، حقيقة وخرّج أحاديثه وعلّق عليه مأمون محمد سعيد الصاغرجي، راجعه عبد القادر الأرناؤوط وبشار عواد معروف، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دولة قطر، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ١٠/٩٨.

مفهوم الصورة الفنية:

للصورة الفنية مفاهيم مختلفة تبعاً لتطور الزمن؛ فقد كانت قديماً تهتم بالتشكيل البلاغي لها من تشبيه واستعارة وكناية، وبصلة التشابه بين الشعر والرسم والتصوير والتخيل[١]، أما في الدراسات الحديثة فقد تعددت آراء النقاد في مفهومها، إذ يعرفها علي البطل بأنها " تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[٢]، ويعرفها عبد القادر القط بأنها "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية "[٣]، أما عبد القادر الرباعي، فلا تعني الصورة عنده " التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء

---

(١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الجاحظ، البيان والتبيين، ٤/ ٥-٦٥؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٩؛ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م ص٤٩ وما بعدها .

(٢) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري : دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، ص٣٠.

(٣) القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٩١.

الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصورة المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة"[(١)].

واعتمد عز الدين إسماعيل على الشعور والوجدان فقال: "الصورة دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[(٢)]. ويذهب محمد غنيمي هلال إلى أن " الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب "[(٣)].

وبناء على ما سبق يمكن القول إن مفهوم الصورة الفنية لم يبق حبيس دائرة البلاغة في تشبيه واستعارة وكناية، وإنما تجاوزها إلى سمات أخرى لتصبح كالبناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة.

الصورة اللونية:

(١) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م، ص١٠.

(٢) إسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٢٧.

(٣) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٤٣٢.

يعد اللون من العناصر المهمة التي تشكل الصورة؛ لما له من ارتباط وثيق بنواحي الحياة وظواهر الكون، وهو أداة تعكس نفسية الشاعر وإحساسه، وإن لكل لون طابعه الجمالي الذي يسهم في إبراز الصورة وتجسيدها.

وقد ورد اللون في الآيات القرآنية، منه "الأبيض في أحد عشر موقعاً في القرآن الكريم، وكانت دلالاته تشير إلى الصفاء والنقاء والعمل الصالح... وذكر السواد في كتاب الله العزيز سبع مرات"[(١)]، أما في الشعر فقد حددت الغاية من توظيفه: "بالدقة في التعبير وإضافة معنى جديد على مجرد اللون، مثل تجدد اللون أو ثباته، ولمح معنى التشبيه فيه أو المبالغة"[(٢)]، واهتم الشعراء باختيار اللون المناسب الذي ينسجم مع الغرض الشعري، والشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يلتقط اللون المناسب الخاضع لسياق الكلام. ويشتد تأثير الشاعر بالألوان والأشكال، فهي تؤثر في مشاعره، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحية التي تحدث تأثيراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر – كالطفل – يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً. فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[(٣)]. وهناك شروط مهمة لفهم دلالات اللون في الشعر، وهي: "عمق الخبرة، وكثافة التجربة، وطبيعة البيئة

---

(١) الدوري، عياض عبد الرحمن، دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٥٩-٦٠.

(٢) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٢، ص ٥٨.

(٣) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص٦٧.

الثقافية، واستراتيجية تشكلها وحساسية التفكير، وأنموذج الرؤية هي التي تصنع للون رمزه وبعده الدلالي وقيمته السيميائية"[١]. ولم يكن ورود اللون في الشعر القديم وفي شعر جرير خاصة أمراً اعتباطياً أو لتزيين الكلام فحسب؛ وإنما جاء لتحقيق أغراض دلالية، فـ" الألوان ليست خالية من دلالات مالية، وتعبيرية، وأحياناً رمزية، بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها، وليست لتنميق الكلام فحسب"[٢].

ونهتم هنا بكيفية توظيف اللون واستعماله داخل القصيدة، وبيان سر اختلاف مدلول اللون من مكان لآخر، وكيفية تحريك الشاعر الوجدان لتلقي هذا الإبداع.

ونلاحظ غلبة اللون الأبيض والأسود عند جرير بالقياس إلى باقي الألوان الأخرى من أحمر، وأخضر، ورمادي ...إلخ.

---

(١) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م، العدد ٢٦٧، ص٤٤.

(٢) ليلا، حاجي آبادي، وآخرون، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد التاسع، ١٣٩٠، ص٨٨.

اللون الأبيض:

يرمز اللون الأبيض لمعاني "الطهارة، والنور، والفرح، والنصر، والسلام"[(١)]، كما يرمز لمعاني "الصفاء ونقاء السريرة والهدوء والأمل وحب الخير والبساطة في الحياة والبعد عن التقيد والتكلف"[(٢)]، ويأتي اللون الأبيض في شعر جرير –بتلك المعاني وغيرها –في سياقات متعددة، لعل أبرزها المرأة، يقول جرير:

ذكرتُ وصالَ البيضِ والشيب شائع   ودارُ الصِّبا من عهدِهنّ بلاقعُ[(٣)]

يتذكر الشاعر في هذا البيت أيام وصل الأحبة بعد أن تقدم به العمر وشاب رأسه وأقفرت ديار الحبيبة.

وفي اختيار اللون الأبيض للمرأة إشارة إلى لونها وصفائها وحسنها، وما تُوحي به للشاعر من المتعة والنقاء والجمال، ولم يستمر في وصفهن، وأردف قائلاً: "والشيب شائع"، وتدل الجملة على غلبة الشيب، وضعف الشاعر وحسرته على نفسه، وفي التعبير باسم الفاعل " شائع " تأكيد لمعنى الحسرة على الشباب. ولا يخفى على فطنة القارئ كيف استثمر الشاعر فلسفة اللون الأول لوصف البيض في وصالهن، والانتقال السلس للحديث عن شيوع الشيب في الرأس في مفارقة عجيبة أرى أنها تجمع بين شيئين أحدهما تبدو فيه مظاهر الحسن والجمال، والآخر يعكس ظواهر الضعف بتقدم العمر.

(١) همام، محمد يوسف، اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠م، ص٧.

(٢) عبود، فرج، علم عناصر الفن، دار الفن، ميلانو، إيطاليا، ١٩٨٢م، ١/ ١٣٧.

(٣) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١١١٩م، ٢/ ٩٢٠.

وقال جرير:

لمـا لحقنـا بظعـنِ الحـيِّ نحسبُهـا نخـلاً تراءتْ لنـا البِيضُ الرعابيبُ[(١)]

والمعنى: عندما لمح الشاعر ظعائن الحي حسبهن نخلاً، وعندما أمعن النظر وجدهن نساء ناعمات جميلات ممتلئات. واختيار الفعل (نحسبها) للتمهيد لبيان خطئ زعمه، وقد دل اللون الأبيض على الإشراق والصحة والنضارة والحياة والترف والثراء، وتقديم الجار والمجرور (لنا) على الفاعل (البيض الرعابيب) فيه تخصيص مهد للحديث عنهن في الأبيات التي تلت هذا البيت.

وفي سياق الشجاعة والفروسية لم يعد جرير يميل إلى النساء البيض ولا للمتعة واللذة:

وإن ســـوادَ الليـــلِ لا يســـتفزُّني ولا الجـاعلات العـاجِ فـوقَ المعاصـمِ

ظَلِلْنـــا بِمُسْـــتَنِّ الحَـــرورِ، كأننـــا لـــدى فـــرسٍ مُســـتقبِلِ الـــريحِ صـــائمِ

أغـــرَّ مـــن البُلـــقِ العِتـــاقِ يشُـــفُّه أذى البَـقِّ إلا مـا احتمـى بـالقوائمِ[(٢)]

وقد عبر بصورة حسية بصرية لونية حرصا منه على استمالة وعي المتلقي وإقناعه بسمو الهدف الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه، كل ذلك جاء بجملة خبرية مؤكدة بـ"إن" في قوله: (وإن سواد الليل لا يستفزني) ثم امتدت الصورة بيانا وتفصيلا في البيتين التابعين لهذه الجملة.

فلم تعد ظلمة الليل مصدر استفزاز له، ولم تعد النساء اللاتي يزين معاصمهن بأساور العاج مصدر اهتمامه، إذ أصبح حاله يشبه حال الفرس القوي الأبلق الذي يشوب سواده بياض القائم في مهب الريح الصائم أي على غير اعتلاف، وفي هذا

---

(١) الديوان: ١/٣٤٨.

(٢) الديوان : ٢ / ٩٩٤.

منتهى اجتماع التعب والريح الحارة، ومع ذلك أمضى نهاره صابرا مثابرا مصرا على تحقيق ما يهدف إليه، متحملا كل أنواع المصاعب والمشاق تماما كما يفعل الفرس الذي تزعجه الحشرات بلسعها فيحاول التخلص منها بقوائمه.

مما سبق يتضح أن الشاعر وصف هذا المشهد من زاويتين اثنتين: تمثلت الأولى في وصفه أن سواد الليل والنساء الحسان لم تعد تستثيره، وتمثلت الثانية في وصف شجاعته وقدرته على تحمل الصعاب في سبيل تحقيق أهدافه النبيلة، فلم تعد أشعة الشمس الحارقة واشتعال رمال الصحراء والرياح شديدة الحر التي كانت تلفح الوجوه مصدر إزعاج له. وهنا نجد أن الشاعر استثمر اللون الأسود في التعبير عن سواد الليل، واللون الأبيض الدال على مظاهر الإشراق والضياء والترف والغنى والجمال في معاصم النساء، عازفا عن هذا كله للتعبير عن قوته وجسارته التي تشبه قوة الفرس الأبلق. وقد تضافرت الصورية الحسية البصرية اللونية الحركية المبنية على التشبيه للتعبير عن مقصوده.

وفي مواطن حديث الشاعر عن تقدم العمر وأنه لم تعد تستهويه مباهج الحياة يرد الكلام على اللون الأبيض في سياق الحسرة على الشباب، يقول:

ألا يا قلبُ ما لكَ إذ تَصَابى ... وهذا الشيبُ قد غلبَ الشبابا

كما طردَ النهارُ سوادَ ليلٍ ... فأزمعَ حين حل به الذهابا[1]

يخاطب الشاعر قلبه متعجبا من ملازمته للصبا وقد تقدم به العمر، ويشبه غزو الشيب لشعره بغزو النهار لظلام الليل، ويشير اللفظ (طرد) إلى غلبة اللون الأبيض (الشيب) على اللون الأسود (الشباب)، ووراء هذا إحساس الشاعر بسطوة الشيب وغلبته.

(١) الديوان : ٢/ ٦٥٠ .

وجاءت هذه الصورة المبنية على التشبيه التمثيلي لتتم جوانب المعنى القائم على الصراع بين عناصر متضادة متعددة. المشبه صورة والمشبه به صورة وكذا وجه الشبه، وذلك بتشبيه انتشار الشيب في رأس الشاعر بغزو النهار لظلمة الليل وطرده، ومثل هذا التشبيه الجامع بين طرفين بعيدين يكشف عن براعة الشاعر وسعة خياله في الجمع بين المتضادات القائمة على الصراع والبعد الحركي، فإذا ما نظرنا إلى عناصر هذه الصور نجد أن اللون الأسود القائم على سواد الشعر المحبب للنفس هنا، يغزوه اللون الأبيض الدال على انتشار الشيب في الرأس وهو أمر غير مرغوب فيه هنا. وقد بنى الشاعر هذه الصورة الحسية الحركية على التشخيص والتجسيد ، وهذه من أمثلة الصورة المركبة عنده التي استطاع بها رسم صورة دقيقة للصراع بين الشيب والشباب ، قال عبد القاهر الجرجاني : " واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه ، أن " التمثيل " إذا جاء في أعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا " [(١)] .

وقد تآزرت المكونات التركيبية في البيتين في بناء هذه الصورة، إذ أسهمت (ألا) الاستفتاحية في التمهيد لتشخيص قلب الشاعر ومخاطبته والتعجب من تعلقه بالشوق والحب وقد تقدم به العمر، وفي الإنكار والتعجب في قوله: (مالك إذ تصابى)، وكما أسهم التضاد بين (الليل/ النهار) (السواد/البياض) برسم هذه الصورة.

(١) أسرار البلاغة ، ص١١٥.

والمغالبة بين الشيب والشباب والليل والنهار ظاهرة مألوف تواردها في الشعر العربي. قال ابن المعتز:

سقاني وقد سل سيف الصبا ح، والليل من خوفه قد هرب

وقال الخالدي:

والصبح قد جردت صوارمه والليل قد هم منه بالهرب [1]

اللون الأسود :

يثير اللون الأسود الحزن، والتشاؤم، والخوف من المجهول؛ لارتباطه بأشياء منفرة في الطبيعة دون سائر الألوان؛ فهو مرتبط بالليل والظلام، والهباب والرماد المتخلف عن الحريق[2]. وقد ورد اللون الأسود في شعر جرير في سياقات متفاوتة: فبينما رأيناه _كما عند الحديث عن اللون الأبيض_ يستثمر اللون الأسود عند الحديث عن البياض يورده بكونه صفة محبوبة، نجده في النص الآتي يستثمره بوصفه سلبيا مذموما، يقول في قصيدته البائية في هجاء ابن لجأ التيمي الواردة في ثمانية وعشرين بيتا:

أبوك التيمُ ليس بِخَندفيٍّ أرابَ سوادَ لونِكُمُ أرابا

ترى للّؤمِ بين سبالِ تَيمٍ وبين سوادِ أعيُنهمْ كتابا[3]

ينفي الشاعر أن يكون أبو المهجو حرا فسواد أبيه جعله يشك أنه ابن عبد، ويصف تيم باللؤم الظاهر الملازم لهم، الذي يراه الإنسان ما إن ينظر إلى شفاههم وعيونهم، وقد جاء ذمه هنا ذما صريحا يخلو من التصوير والبيان المبتكر.

---

(١) الجرجاني ، عبد القاهر ، مصدر سابق ، ص٢٩٢-٢٩٣.

(٢) عمر، أحمد ، مرجع سابق: ص٢٠٠-٢٠٥ .

(٣) الديوان: ٢/ ٥٨٢.

وفي نص آخر في قصيدة دالية نجده يقوله:

كساكَ اللؤمُ لؤمُ أبيك تَيمٍ سرابيلاً بنائقُهُنَّ سُودُ[(١)]

أراد جرير أن يثبت تأصل اللؤم في بني تميم، وأنهم يتوارثونه، فهو صفة ملازمة لهم تكسوهم وتغطيهم كسرابيل ذات رقاب سود.

وهنا يرد السؤال التالي: لماذا اختار السواد؟، وما فلسفته؟، وهل هو مشين؟ والجواب: اختار الشاعر اللون الأسود_ في تقديرنا _ الذي يتناسب مع الصفات الذميمة تبعاً للعرف والأمر السائد، والفعل (كساك) يوحي بالتغطية والإحاطة التامة.

أما في ذكر مآثر بني مروان العمرانية فقد جاء اللون الأسود واصفا الكروم بالسواد في قوله:

بها الزيتون في غلل ومالت عناقيد الكروم فهن سود[(٢)]

والشاعر هنا يمدحهم بأن لديهم القدرة على تذليل الجبال الصلبة، وجعل فيها العمران والبناء، وغرس الزيتون والكروم السوداء التي مالت أغصانها من عناقيدها الوفيرة. ولعل الشاعر هنا أجاد في رسم صورة كلية تضمنت من الصفات ما يدل على شجاعة ممدوحيه وبسالتهم، ولم نلحظ منه هنا مبالغة في وصف ما رآهم يتحلون به من مجد وسؤدد، إذ جاء وصفه في جمل خبرية بسيطة تتابعت لتعبر عن المعنى المراد.

---

(١) الديوان: ١/ ٣٣٤.

(٢) الديوان: ٢/ ٢٩١.

اللون الأحمر

يعد اللون الأحمر من أكثر الألوان تضاداً، فهو لون الثقة بالنفس، والتردّد والشك، وهو لون البهجة والحزن، ولون العنف والمرح....... إلخ[١]، ويعكس الحالات النفسية مثل "العواطف الثائرة والحبّ الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة"[٢].

ولعل أكثر دلالة وظف فيها اللون الأحمر هو الإشارة إلى الدم والقتل، إذ "ارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع، والقتال والموت، والثورة والحرب"[٣].

ومن ذلك قول جرير يفتخر ببني قومه، وأنهم شجعان ساروا لقتال الملوك والرؤساء والفتك بهم، يقول:

إنـا وقَينُكُمُ يُرَقِّعُ كِيرَهُ ... سِرْنا لنغتصبَ الملوكَ وساروا[٤]

ثم يزيد المعنى عمقاً، فيقول:

ورئيسِ مملكةٍ وطِئْنَ جَبينَه ... يغشى حواجبَه دمٌ وغُبارُ[٥]

فقومه لا يهزمون الأعداء فحسب، وإنما يدوسون على جبينهم ويملؤون وجوههم بالدم والغبار، إهانة لهم وإذلالاً. ألا ترى كيف وظّف اللون لتأكيد هذا

---

(١) عمر، أحمد، مرجع سابق: ص٢١١- ٢١٤.

(٢) طالو، محي الدين، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٦١م، ص٧٢.

(٣) الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد، عمان، ٢٠٠٨م، ص٤٣ .

(٤) الديوان: ٨٧٥/٢

(٥) الديوان: ٨٧٥/٢

المعنى، فقد جعل جرير (الدم) رمزاً لقوة وشجاعة قومه، كما جعله رمزاً لإذلال العدو والنيل منهم.

وقد كان للفعل المضارع (يغشى) تأثيره في الدلالة على استمرارية الحدث وعدم انقطاعه ، كما أن ما تضمنه النص من أسلوب كنائي : (يغشى حواجبهم دم وغبار) يعكس مدى التحام اللون والصورة الدال على الهزيمة، وقد جاء المعنى بصورته الدالة عليه، وهذه المزية للكناية قد عبر عنها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: " أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بدليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً، و ذلك أنك لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط "[(١)].

وكذلك مما ورد في شعر جرير من إشارة إلى اللون الأحمر قوله:

يــا رُبَّ ناكــثٍ بيعتــينِ تركْتُــه   وخضــاب لحيتــهِ دمُ الأوداجِ[(٢)]

ورد البيت في سياق مدح الحجاج لدفاعه عن الدين والقضاء على الفتن، ويصور هذا البيت قوة الحجاج وعقابه لَمْن ينكث بيمين البيعة للخليفة والحجاج.

وإذا كان في أول القصيدة يدعو بأن تقطع العروق في قوله:

ليتَ الغرابَ غداةَ يَنْعَبُ بالنوى   كــان الغــرابُ مُقطّــعَ الأوداجِ

فإنه هنا يصور شدة تنكيل الحجاج وقوته، ولم يقف عند تقطيع الأوداج، وإنما جاء بصورة أدعى للإقلاع عن الحنث بيمين البيعة " وخضاب لحيته دم الأوداج"،

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر، مصدر سابق: ص ٧٢.

(٢) الديوان: ١٣٨/١.

وفي جعل دم العروق حناء للحيه؛ إشارة الى غزارة الدم، وشدة فتكه وسيطرته على الخصم.

ألا ترى أن الشاعر هنا قد وظف اللون أعني خضاب اللحية توظيفا ساخرا بمن ينكث العهد ويخون البيعة والأمانة؟ كل ذلك ـ برأينا ـ جاء في خطاب محكم البناء، متماسك الأجزاء توخي فيه ربط أجزاء الكلم، فتآزر اللون وتكاتف مع البنى اللغوية الأخرى لتمام المعنى وجمال الصياغة والسبك والأداء.

اللون الأخضر:

يدل اللون الأخضر على معاني" النمو، والأمل، والخصوبة، والنبل"[(١)]، وهو لون (منعش، رطب، مهدىء، يوحي بالراحة) [(٢)]. ويرجع اللون الأخضر في شعر جرير إلى أمرين: أولهما: الطبيعة، وثانيهما: ارتباط اللون الأخضر باللؤم والهوان. وجاء في الموضع الأول:

لا زلتِ في غَللٍ يَسُرّكِ ناقعٍ وظلالِ أخضرَ ناعمِ الأغصانِ[(٣)]

يتمنى الشاعر لصاحبته الحياة الناعمة في وسط الظلال والمياه التي تجري بين الأشجار، ودل اللون الأخضر على الحياة والخصوبة والعيش الرغد.

وقد وفق الشاعر في اختيار اللون الأخضر؛ لأنه لون الحياة، والعطاء، والخصب، ولعل استثمار اللون في هذا السياق قد أبرز مشاعر الشاعر وأحاسيسه وشدة محبته لصاحبته ، الأمر الذي تمظهرت فيه تجربته الشعرية.

---

(١) همام، محمد، مرجع سابق: ص١١ .

(٢) حمودة، يحيى، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ١٣٦.

(٣) الديوان: ٢/١٠٠٩.

أمّا مما ورد في الموضع الثاني قول الشاعر:

كسا اللؤمُ تيْماً خُضرةً في وجوهِها فيا خِزْىَ تيمٍ من سرابيلِها الخُضْرِ[1]

يصف جرير قوم تيم باللّؤم، وأراد بالخضرة السواد، فالعرب تسمي الأسود أخضر ، واختار الوجوه؛ لأن العزة والذلة تظهران في الوجه.

وهنا نلحظ أثر التكرار "خضرة والخضر" و"تيماً وتيم"، وتشخيص اللؤم لإلصاق الإهانة والذلة واللؤم ببني تيم ، وورود الجملة التعجبية " فيا خِزْىَ تيمٍ من سرابيلِها الخُضْرِ" بعد الجملة الخبرية ؛ إمعانا في إلصاق الاستهزاء والسخرية بهم .

ولعل ما أشار إليه جرير هنا يذكرنا بقول السّموأل:

إذا المرءُ لم يَدْنسْ من اللؤمِ عِرْضه فكلُ رداءٍ يرتدِيه جميلُ

وزاد جرير في وصف بني تيم بالهوان، فقال:

إن تصبرِ التيمُ مُخْضرّاً جلودُهُمُ على الهوانِ فقبلَ اليومِ ما صبروا[2]

يريد أنهم أدمنوا الذلة والهوان فجلودهم مخضرة من كثرة الضرب.

مما سبق يمكن القول: إن اللون في شعر جرير يؤدي وظيفة تعبيرية ، تكشف عن أعماق الشاعر النفسية وعن أفكاره، وقد تبين تباين الألوان في شعره كما ودلالة، ويبدو أن الشاعر قد قصد إلى استعمال اللون استعمالاً حقيقياً؛ كاستعمال البياض والسواد للشعر، واستعمال البياض للمرأة والفرس، كما ظهر استعمال اللون خاضعاً لسياق الكلام، فإذا كان سواد الشعر أمراً محبوباً فإن سواد اللؤم أمر مكروه.

ولم ترد صور جرير اللونية الآنفة الذكر بمعزل عن فن التخييل والأحاسيس النفسية . لذا يجدر بنا أن نسلط الضوء على بلاغة التخييل وأثره في التصوير وما

---

(١) الديوان: ٥٩٦/٢.

(٢) الديوان: ٢١٦/١ .

يتصل بذلك من أثر نفسي ، الأمر الذي استدعى إلحاق الصورة اللونية بالصورة الخيالية بالصورة النفسية ؛ لنرى مدى تفاعل وتآزر هذه الصور وورودها جميعا في شعره .

الصورة الخيالية:

يعتبر الخيال العنصر الأساسي الذي يتناول المعاني، ويشكلها تشكيلاً خاصاً يؤثر في نفس المتلقي، ويرى شوقي ضيف أن الخيال هو "الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم"(١) .

ومن ثم فإن الخيال أداة فنية تكسب العمل الأدبي صفة الإبداع، وبدون الخيال لا يكون العمل مبدعا، وكلما كان الشاعر واسعاً في خياله كان أكثر قدرة على إنتاج الصور غير المألوفة والمعهودة، "وتعد الصور الخيالية في التعبير الأدبي بمنزلة الظلال والألوان في الرسم لأن تلك الظلال والألوان هي التي تنفخ في الصورة الحيوية وتمدها بأسباب الحياة وتعطيها القدرة على الإثارة والإعجاب" (٢) .

ولا ريب أن الصورة الشعرية ثمرة الخيال، ذلك لأن الشعر صياغة وتصوير كما ذكر الجاحظ، وقد حاول الشعراء العرب القدامى ربط الخيال بالإبداع، إذ بالخيال يمتلك الانسان طاقات يتمكن بها من امتلاك ناصية اللغة وتطويع معطيات الصور للاحتفاظ بهيئات الصور مجردة غير مقصورة على منازعها المادية، أي أن الابتكار

---

(١) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١١١٩م، ص ١٦٧.

(٢) شعيب، محمد عبد الرحمن، في النقد الأدبي الحديث، دار التأليف، ١٩٦٨م، ص ١٧٦.

والتجديد في التصوير والتعبير يرجع بسبب إلى هذه القوة الذهنية التي يختص بها المبدع، إذ تمكنه من أن يعرف أكثر مما يعرفه غيره من الناس العاديين، فالخيال هو الذي يبتدع المعاني ويشكلها ويخرجها في صور بديعة فيها من الإمتاع والإقناع ما يخلب ويعجب، ولذا فقد كان له أهمية كبرى عند البلاغيين لما له من تأثير في المتلقي إبداعا وإقناعا، حين يسكب العبارة في صياغات مغايرة لما هو مألوف في الكلام العادي[١] .

لقد نشأت دراسة الإمام عبد القاهر الجرجاني للخيال من طبيعة المعنى وعلاقته بالنظم، أي علاقة الألفاظ بعضها ببعض بوصفها في مجموعها تشكل العمل الشعري ومن هنا تنبه الجرجاني إلى العلاقة القوية بين طبيعة الخيال وصلة ذلك بالمعنى، لذا فقد اهتم بدراسة المعنى في الإبداع الشعري الذي يؤدي إلى معرفة الخيال الذي يقوم على دراسة أنماط التعبير من تشبيه، واستعارة، وتمثيل، وتخييل، وكناية. ويرى عبد القاهر أن الخيال يتفاوت من شاعر لآخر، وأنه يرد في درجات متفاوتة أرقاها ما يرد في صور تجئ في غاية اللطف بحيث " لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا، يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النفس في النفس"[٢]، أما حازم القرطاجني فقد ربط بين التخييل والألفاظ

---

(١) ينظر : حمدان ، فاطمة سعيد أحمد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة جامعة أم القرى ، ٢٠٠٠م ص ٢٦٩-٢٧٨ .

(٢) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط ١، ١٤١٢هـ ١٩٩١م، ص٣٠٦، وللمزيد من التفصيل عن الخيال والتخييل عند أرسطو والفلاسفة العرب

والمعاني لما لها من أثر في تكوين الصورة، يقول في العلاقة بينهما " هي الصورة الحاصلة في الأذهان من الأشياء الموجودة في الأعيان"[(1)].

وشعر جرير حافل بألوان الخيال، ويخلق الصور الجديدة المبتكرة. من ذلك ما دار في المجالس الأدبية، فقد روى "أن جريراً والفرزدق اجتمعا عند بشر بن مروان، فقال لهما بشر: إنكما قد تقارضتما الأشعار، وتطالبتما الآثار، وتقاولتما الفخر، وتهاجيتما، فأما الهجاء فليست بي إليه حاجة فجددوا بين يدي فخراً، ودعاني مما مضى.

فقال الفرزدق:

فنحنُ السنامُ والمناسمُ غيرُنا	فمن ذا يساوي بالسنامِ المناسما

فقال جرير:

على موضعِ الأستاهِ أنتمْ زعمتُمُ	وكلُّ سنامٍ تابعٌ للغلاصمِ

فقال الفرزدق:

على مَحْرَثٍ للفرْثِ أنتمْ زعمتُمُ	ألا إن فوق الغَلْصماتِ الجماجمُ

فقال جرير:

وأنبأتمونا أنكمْ هامَ قومِكمْ	ولا هامَ إلا تابعٌ للخراطمِ

فقال الفرزدق:

فنحن الزمامُ القائدُ المُقتدَى به	من الناسِ ما زلنا ولسنا لهازِما

كالفارابي وابن سينا ينظر : حمدان، فاطمة سعيد أحمد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص٤٩-٧٤.

(١) القرطاجني، أبو الحسن حازم، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص١٨

فقال جرير:

فـنحن بنـي زيـدٍ قطعنـا زمامهـا فتاهـتْ كَسـارٍ طـائشِ الـرأسِ عـارمِ

فقال بشر: غلبته يا جرير بقطعك الزمام، وذهابك بالناقة، وأحسن الجائزة لهما وفضل جريرا"[1] .

وكذلك نلحظ قدرة جرير على ابتكار الصور الجديدة في مجلس عبد الملك بن مروان، وقد ضم جريراً والفرزدق والأخطل، وأحضر بين يديه كيساً فيه خمسمائة دينار، وقال لهم: ليقل كل منكم بيتاً في مدح نفسه، فأيكم غلب فله الكيس، فبدر الفرزدق فقال:

أنـا القَطِـرانُ والشـعراءُ جَرْبَـى وفـي القطـرانِ للجربـى شفـاءُ

فقال الأخطل:

فـإنْ تَـكُ زِقَّ زَامِلـةٍ فـإني أنـا الطاعـونُ لـيس لـه دواءُ

فقال جرير:

أنـا المـوتُ الـذي آتـي عليـكُم فلـيس لهـاربٍ منـي نَجـاءُ

---

(١) الديوان: ٢/ ١٠٣٩ – ١٠٤٠.

فقال عبدالملك لجرير: خذ الكيس، فلعمري إن الموت يأتي على كل شيء[1].

ومن الصور المبتكرة عند جرير ما ورد في هجائه من مثل قوله المشهور:

فَغُضَّ الطرفَ إنك من نُمَيرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا

ثم قال: أخزيته وربّ الكعبة[2].

" وقال رجل من بني تغلب، وكان ظريفا : ما لقي أحد من تغلب ما ألقى أنا، قلت : وكيف ذاك ؟ قال : قال الشاعر:

والتغلبيُّ إذا تنحنحَ للقِرَى حكَّ استه وتَمثّلَ الأمثالا

والله إني لأتوهم أن لو نهشت استي الأفاعي ما حككتها"[3].

وقد استمد جرير صوره من المشاهدات الحسية حوله، وكانت تشبيهاته واستعاراته مأخوذة من البيئة والمجتمع الذي عاش فيه. ومن الصعب على الشاعر إنشاء عمل أدبي بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي يتفاعل معه، فالصور الخيالية تأثرت بالبيئة، يقول ابن طباطبا العلوي " واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع، وصيف وخريف، من ماء، وهواء، ونار وجبل، ونبات وحيوان وجماد، وناطق ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من

(١) الديوان: ٢/ ١٠٢٠ .

(٢) الأصبهاني، مصدر سابق، ٨/٣٠.

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين : ٤/ ٨٢-٨٣.

ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها، وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها، وخوفها، وصحتها، وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[(١)].

ومن صور جرير الخيالية: التصوير بالقرد، وأكثر ما ترتبط عنده بالفرزدق؛ لما يراه من مناسبة صفاته وأفعاله له. ومن ذلك قوله مخاطباً زوجة الفرزدق[(٢)]:

أمسى الفرزدقُ يا نوارُ كأنه قردٌ يحثُّ على الزناءِ قُرودا[(٣)]

يخبر في هذا البيت نوارة - زوجة الفرزدق- فساد زوجها وارتكابه الفواحش، ويشبهه بالقرد من ناحية نجاسته وخبثه، وقد ضرب بالقرد المثل في الزنا وقيل:" أزنى من القرد"[(٤)]، واختار الأداة "كأن"؛ للدلالة على شدة المشابهة بين الفرزدق والقرد، يقول ابن جني:"ومن إصلاح اللفظ قولهم: كأن زيداً عمرو، اعلم أن أصل هذا الكلام: زيدٌ كعمرو، ثم أرادو توكيد الخبر فزادوا فيه "إن" فقالوا: إن زيداً كعمرو، ثم إنهم بالغوا في توكيد التشبيه، فقدموا حرفه إلى أوّل الكلام عناية به وإعلاماً أن

---

(١) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، ١٩٥٦م، ١٠-١١.

(٢) وقد حصر خصخوصي الأبيات التي أخرج الشاعر الفرزدق فيها في صورة قرد، ينظر أحمد خصوصي، في سيرة جرير وشعره، تقديم: محمد البعلاوي، مجلة كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية، جامعة تونس،٢٠٠٧م، العدد٢٠ ،السلسلة ٨، ص٢٣٢.

(٣) الديوان: ١/٣٤٠.

(٤) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، معجم الأمثال، تحقيق: قصي حسين، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م، ص ٣٠٤ .

عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة، لم تجز أن تباشر "إن" لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحها، فقالوا: كأن زيداً عمرو"[(١)].

ثم لاحظ عمق تصويره لنجاسة الفرزدق حيث قال: "قرد يحث على الزناء قرودا" فلم يكتف بجعله قرداً بل أوغل في تصوير فحشه وقبحه بأن جعله يحث على الزنا وفي اختيار الفعل "يحث" دون " يدعو" مثلاً؛ إشارة إلى شدة حرصه على الزنا وتشجيع الآخرين لارتكاب الفواحش، كما أن تقديم الجار والمجرور "على الزنا" على المفعول "قروداً" يؤكد أهمية فعل الزنا عند الفرزدق ، وقد أظهر الشاعر صورة المهجو في صورة تركيبية منفرة محاطة بغلاف العتمة والسواد والظلمة والقبح وسوء المنظر . بينما جاءت صورة المهجو أعني الفرزدق في موضع آخر تجسد منظرا جمع بين النفور من الشيب وحركة القرد ، قال :

أرى الشَيبَ في وجهِ الفرزدقِ قد علا لهازمَ قردٍ رنّحتْهُ الصواقعُ[(٢)]

فالشيب هنا قد غلب على وجه الفرزدق وتحت حنكه، فأصبح كالقرد المترنح تحت الصواقع.

وفي إظهار الفرزدق بحاله تمايل من السكر وغيره في قوله:" رنحته الصواقع"؛ تأكيد لفكرة فحش الفرزدق، وخبثه وفساده، ثم تأمل كلمة "رنحته" وأثرها في رسم صورة المتخبط المتمايل الفاقد للتوازن.

كما يصور جرير الفرزدق بالقرد في الخيانة وعدم الأمانة فيقول:

وما كان جاراً للفرزدقِ مُسلمٌ ليأمنَ قرداً ليلُه غيرُ نائمِ[(١)]

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ٣١٨/١.

(٢) الديوان: ٩٢٣/٢

وأصل تركيب الكلام: وما كان رجل مسلم جاراً للفرزدق ليأمن....، ولكنه قدم خبر كان "جاراً للفرزدق" على اسمها "مسلم"؛ لأن الجوار أحق بالأمن وعدم الخيانة، وفي ذلك يقول النبي صلى الله عليه وسلم (والله لا يؤمن والله لا يؤمن والله لا يؤمن) قالوا : وما ذاك يا رسول الله، قال: (الجار لا يأمن جاره بوائقه)، قالوا: يا رسول الله، وما بوائقه؟ قال: (شرُّه) [(٢)]. كما حذف الموصوف (الرجل) وذكرت الصفة (مسلم)؛ للإشارة إلى أن المسلم أولى بعدم خيانته وتجاوز حدوده. وفي عدم ذكر المشبه (الفرزدق) في "ليأمن قرداً " إيحاء بأنهما شيء واحد وكأنه القرد بعينه، وهنا تظهر بلاغة التشبيه في صورتها التمثيلية. كما أن وراء الكناية "ليله غير نائم" تأكيد لفجور الفرزدق وفساده، وهنا جمع الشاعر في صوره التخييلية بين سواد الليل وعتمة المنظر وقبح وجه القرد.

كما أن من التصوير بالقرد في شعره، قوله:

أمِنْ سَفِهِ الأحلامِ جاءوا بقردِهمْ   إليَّ، وما قردٌ لِقِرْمٍ يُصاوِلُه[(٣)]

بعد أن يفخر جرير بنفسه:

أنا الدهرُ يُفني الموتَ والدهرُ خالدٌ   فجئني بمثلِ الدّهرِ شيئاً يُطاولُه

ويخاطب الفرزدق ويطلب منه أن يأتيه بشيء مثل الدهر خلوداً، يشير إلى جهل بني مجاشع الذين دفعوا الفرزدق ليتصدى له، ويشبه الفرزدق بالقرد في سياق استفهام تعجبي توبيخي، وساعد على ذلك ورود الجناس في قوله: "وما قردٌ

---

(١) الديوان: ٢/١٠٠١.

(٢) البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، دار ابن كثير، ١٤١٤هـ ١٩٩٣م، كتاب الأدب، باب إثم من لا يأمن جاره بوائقه، ٥/ ٢٢٤٠ .

(٣) الديوان: ٢/٩٧٠.

لقرمٍ يصاوله" وما يحدثه من نغم موسيقى يلفت الانتباه إلى المعنى وهو عدم المساواة بين القرد والفحل في المبارزة.

ثم يزداد جرير سخرية بالفرزدق فينفي أن يكون إنساناً في الأصل:

وهلْ كان الفرزدقُ غير قردٍ أصابته الصواعقُ فاستدارا[(١)]

ورد تشبيه الفرزدق بالقرد في سياق الاستفهام الإنكاري؛ فهو ينكر على المخاطب عدم معرفته بأن الفرزدق كان قرداً، ثم تحول بفعل الصواعق إلى إنسان. وتظهر السخرية بجلاء في قوله: " فاستدارا"؛ أي قد تغير تغيراً كاملاً، وصار إنساناً.

ومن صور جرير الخيالية: التصوير بالخنزير، وقد ارتبطت في ديوانه بالأخطل؛ لأنه على دين النصارى الذين يحلون الخنزير طعاماً.

قال جرير:

إنَّ الأخيطلَ خنزيرٌ أطافَ به إحدى الدَّواهي التي تُخشى وتُنتظرُ[(٢)]

لم يقف هجاء جرير لخصومه عند سلب كرامتهم ومكانتهم بل تجاوز ذلك إلى إنزالهم منزل الحيوان وتقبيح صورتهم، فهنا يشبه الأخطل بالخنزير، ووقع التشبيه في سياق الجملة الخبرية " إن الأخيطل خنزير" لتأكيد الشبه وتقريره فقد أصبحا شيئاً واحداً، ويفيد التصغير" الأخيطل" التحقير وتقليل شأن الخصم/ المهجو. ويُصور وقع شعره على الأخطل، وأنه كالمصيبة العظيمة التي يخشاها المرء فيقول "أطاف بإحدى الدَّواهي التي تخشى وتنتظر"، وفي البناء للمجهول وحذف الفاعل

(١) الديوان: ٨٨٧/٢ .

(٢) الديوان: ١٥٦/١.

(تخشى وتنتظر) تهويل ينسجم مع تهويل وقع شعر جرير على الأخطل، وهذا الشطر أخذه جرير عن الأخطل في قوله:

وقد أصابتْ كلاباً من عداوتِنا إحدى الدواهي التي تُخشى وتُنتظرُ

وقال جرير:

تعذَّرْتَ يا خِنْزِيْرَ تغلِب بعدما عَلِقْت بحبلَيْ ذي مُعاسرة شَغْب[1]

يخاطب الأخطل ويلقبه بـ"خنزير تغلب"، وفي الاستعارة مبالغة في ذم الأخطل وفساده، ووراء التصوير في قوله:" عَلِقْت بحبلي ذي مُعاسرة شَغْب" إشارة إلى قوة جرير وانتصاره على الأخطل.

ويعلو صوت جرير في هجائه وسخريته من الأخطل في قوله:

لعلَّك خنزيرَ الكُناسة فاخرٌ إذا مُضرٌ منها تسامى بنو الحرب[2]

الكناسة: موضع الزبالة، وتأمّل تدرج الهجاء من "خنزير تغلب" إلى أن وصل إلى أعلاه في آخر القصيدة (خنزير الكناسة).

ومن صور جرير: التصوير بالكلب، ومنها قوله:

إذا أنتَ لاقيتَ البُعيثَ وجدته أشحَّ على الزادِ الخبيثِ من الكلبِ[3]

لا شك أنَّ جريراً عند هجائه لخصمه يمعن ويشتد في إلقاء الضربات المتتالية من التبكيت والسخرية والتحقير على الخصم، فهنا قال "وجدته أشح"، و"أشح" أفعل تفضيل؛ أي هو الأشح بين من تقارنه به من البخلاء، وقوله " على الزاد" إذ الزاد

---

(١) الديوان:٢/٦٣٣. .

(٢) الديوان:٢/٦٣٤.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٤هـ ١٩٦٥م، ٢/ ٣٠٨.

ما يتزود به من الطعام والقوت، وإمعاناً في التبكيت والهجاء بإظهار البعيث شديد البخل والحرص وصف الزاد بالخبيث الذي يتخلص الناس منه الذي به عفن لا يؤكل، وأن البعيث أشد بخلاً على هذا الزاد الخبيث من الكلب! والسؤال هنا: لِمَ عبر بالكلب هنا، ولم يقل القرد أو الخنزير أو غيره من الحيوانات؟ والجواب: العرب تقول" أبخل من كلب على جيفه". كما تقول "ألأم من كلب على جيفة"[1]؛ فقد عرف عن الكلب حرصه وبخله على خبث الطعام مثلما عرف عن الذئب خبثه.

والدجاج أيضاً من الطيور التي ذكر عبد الرحمن بن الحكم أنها تأكل خبث الطعام حيث يقول:

وللأنصار آكل في قِراها لخبثِ الأطعماتِ من الدجاجِ[2]

ومن التصوير بالكلب أيضاً قول جرير:

وما زلتَ يا عِقْدانُ بانيَ سوأةٍ تُناجي بها نفساً لئيماً ضميرُها[3]

العقدان: الكلب الملتوي الذنب[4]، يشبه جرير الفرزدق بالكلب الأعقد الذنب يُناجي نفسه اللئيمة بالشر. وفي الكناية "عقدان" إشارة إلى قِصَرِ الفرزدق وفساده فقد" قال أبو المنصور: لقبه عقدان لقصره، وفيه يقول:

يا ليتَ شِعري ما تَمنىَّ مجاشعٌ ولم يترك العقدانُ للقوسِ مَنزِعا

أي: أعرق في النزع ولم يدع للصلح موضعا"[1].

---

(١) الجاحظ، الحيوان، ٢٢٧/١.

(٢) الجاحظ، المصدر السابق: ٢٣٢/١.

(٣) الديوان: ٨٨٣/٢.

(٤) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مُكرّم الأنصاري، لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، مادة (ع ق د) ، ٢٩٠/٤.

وتأمل اختيار اسم الفاعل "باني" للدلالة على الاستمرار في الفساد والشر وثباته على ذلك، ثم التجريد في قوله "يناجي نفسا ليئماً ضميرها" فجعله يتحدث مع نفسه في مجلس سوء وكأنه يهذي، وأخرجه في صورة قبيحة فاسدة. ألا تلاحظ معي مدى انسجام النص الشعري وائتلافه وتماسك أجزائه؟!

ترى هل وفق الشاعر في وضع كل صورة في موضعها المناسب حين استدعى صور الحيوان في تشكيل الصور التي أوردناها هنا؟ .

في تقديري أن الشاعر قد وفق في تشكيل الصورة من الخيال معتمدا على صورة الحيوان في سياقاتها الاجتماعية والسياق اللغوي الذي وردت فيه كل صورة. فقد جمع في هجاء الفرزدق بين القرد وما يشاع عن المهجو من صفات الذم والقبح، وجمع في هجاء الأخطل بين الخنزير والنصارى الذين يحلون الخنزير طعاما، وألصق بالبعيث وبالفرزدق شح الكلب وحرصه على الزاد الخبيث.

ولم تكن الصورة الخيالية في شعر جرير منتشرة في غرض الهجاء فحسب، بل انتشرت كذلك في الفخر والمدح، والغزل...

ومن التصوير في مجال الفخر قول جرير:

كان الذين هجوني من ضلالتهم ... مثل الفراش وحر الناس إذ يقع

أصبحت عند ولاة الناس أثبتهم ... فلجا وأبعدهم غلوا إذا نزعوا[٢]

يفخر جرير بقدرته الشعرية وثباته أمام من هجوه، ويشبههم بالفراش المتطاير الذي يقع على الضوء فيموت، أما هو فأحسن الناس رميا يشهد له بهذا الأمر ولاة الناس.

(١) ابن منظور، المصدر السابق، مادة (ع ق د) ، ٤/٢٩٠.

(٢) الديوان : ١/ ٢٩٤- ٢٩٥.

وتأمل اختيار" الفراش " وما فيه من معنى الاندفاع والتهور والطيش وعدم تحري الأمور ثم لاحظ التوازي وما أحدثه من أثر في الدليل على قدرته " أثبتهم فلجا وأبعدهم غلوا".

وقال جرير يفخر بقومه:

قومي تميم هم القوم الذين هم ينفون تغلب عن بحبوحة الدار

النازلون الحمى لم يرع قبلهم والمانعون بلا حلف ولا جار(١)

هنا يفخر جرير بقومه تميم الذين انتصروا على تغلب وأخرجوهم من وسط ديارهم، وفي قوله " النازلون الحمى لم يرع قبلهم والمانعون بلا حلف ولا جار" كناية عن قوة قومه وتمكنهم فهم يكتشفون المراعي التي لم يكتشفها أحد قبلهم، ولديهم القدرة على حفظ أنفسهم دون حليف ولا جار.

ومن التصوير في فن المدح قول جرير:

فلا تأمنن الحي قيسا، فإنهم بنو محصنات لم تدنس حجورها

ميامين خطارون يحمون نسوة مناجيب تغلو في قريش مهورها

ألا إنما قيس نجوم مضيئة يشق دجى الظلماء بالليل نورها(٢)

يمدح جرير القيسيين بأنهم من نساء محصنات عفيفات شريفات، وأنهم شجعان أقوياء يحمون نسائهم الغاليات المهور، ثم يشبههم بالنجوم المضيئة التي تبدد ظلام الليل وتنير الطريق.

وتتآزر الصور الكنائية "لم تدنس حجورها" و "تغلو في قريش مهورها" والصورة التشبيهية "إنما قيس نجوم مضيئة"؛ للدلالة على شجاعة قيس وقوتهم

(١) الديوان: ١/ ٢٣٤- ٢٣٥.

(٢) الديوان: ٢/٨٧٩- ٨٨٠.

وعلو مكانتهم ومنزلتهم، وتأمل تركيب التشبيه والذي يدل على شدة المشابهة بين الطرفين، ومجيء "إنما" الداخلة على الجملة الاسمية لتأكيد هذه المشابهة.

وقال جرير:

وأنت لنا نور وغيث وعصمة ونبت لمن يرجو نداك وريق

ألا رب عاص ظالم قد تركته لأوداجه المستنزفات شهيق[1]

يمدح الممدوح ويشبهه بالنور والقوة والمطر لمن يرجو عطاءه، وفي قوله " أنت نور " إشارة إلى قوله تعالى: (الله نور السماوات والأرض)[2]، وفي قوله " ألا رب عاص ظالم قد تركته.." تصوير لقوة الممدوح وبطشه فهو ينتصر على الظالمين المعادين ويتركهم طرحى بدمائهم.

ألا ترى أن الشاعر قد قدم صورة الموقف الشعوري والفكري الذي عايشه في هيئة متماسكة ومتلاحمة ومرتبطة بعواطفه ارتباطاً وثيقاً؟ لقد جاء تصويره هنا قادراً على توصيل المضمون، مفعماً بالتأثير الشعوري والفكري تحقيقاً للمتعة الفنية. ولقد كان للألوان البيانية الإسهام الجلي الواضح في التصوير؛ فقد وردت التشبيهات والاستعارات والمجازات والكنايات ممتزجة بألوان الشعور المختلفة، ومتآزرة ومتآلفة مع العناصر الأخرى المكونة للنص؛ لتتشكل منها، في نهاية المطاف، الصورة الكلية المعبرة عن التجربة والأثر النفسي – أي أن الصورة الكلية بما اشتملت عليه

---

(١) الديوان: ١/ ٣٧٤.

(٢) سورة النور، الآية ٣٥، وللمزيد عن: الأثر القرآني في شعر جرير ينظر: حسنين ، نبيل علي ، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن –عمان ، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م ، ص٢٢٧_ ٢٣٤.

من تشكيل لوجوه الصور، وتشخيص لغير الأحياء، وتجريد وتراسل للحواس وتجاور للصور الجزئية جاءت متآلفة متناغمة في نقل الحالة الشعورية بكل خلجاتها، وتوصيل الموقف الفكري بكل جلاء ووضوح، وذلك لتحقيق عامل الإمتاع والإقناع.

وبهذا نجد الخيال يؤدي دوراً مهماً في تكوين الصورة وتشكيلها، ويضفى على عمله الفني قيمة وتأثيراً وإبداعاً. ومن المؤكد أن ثمة علاقة بين ثقافة الشاعر ووعيه بما كان يدور حوله من قضايا وأحداث، الأمر الذي انعكس في مقومات الصورة الشعرية لديه. وقد كان استثماره للون معبرا عن المقامات التي وردت فيه، كما جاءت الصور الخيالية بتركيباتها المتعددة التي قد تجمع بين اللون والخيال والصورة النفسية زاخرة بما يعبر عن المعنى الذي أراده الشاعر في ضوء السياقات والمقامات التي وردت فيها قصائده. لعل من المناسب لاستكمال بعض جوانب التصوير الفني في شعر جرير أن نلحق بما سبق ذكره مبحثا له صلة بما ورد؛ إذ لا تنفك الصورة النفسية _في تقديرنا _ عن جانبي التصوير باللون وبالخيال.

الصورة النفسية:

نعني بالصورة النفسية قدرة الشاعر على نقل الخصائص الشعورية والملامح الفنية. وحين نمعن النظر في شعر جرير نجد أن الصورة النفسية عنده تنمو وتتشكل وتنبعث من خيال الشاعر، إذ تتمثل في إظهار مقدرته على تركيب عباراته وتنسيق كلماته في نظم مفعم بالشعور والانفعال والمعاناة يغلب عليها الصدق الفني، يقول الإمام عبد القاهر : " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول : حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل من زناده "[(١)]، وهنا نجد أن الأمر راجع إلى الصياغة الفنية حين ترسل المعاني على سجيتها، ويتشكل الخيال من المدركات الحسية. وقد بلغ الحزن مبلغا عظيما عند جرير في بكاء ابنه سواده، حين مات بالشام:

قالوا نصيبُكَ من أجرٍ، فقلتُ لهم:	منْ للعرينِ إذا فارقتُ أشبالي
لكنْ سوادةُ يجلو مُقْلَتْي لَحِمٍ	بازٍ يُصَرْصِرُ فوق المَرقَبِ العالي
قد كُنتُ أعرِفُهُ منّي إذا غَلِقَتْ	رُهْنُ الجياد ومدّ الغايةَ الغالي
إلا تكنْ لك بالدّيرينِ باكيةٌ	فرُبَّ باكيةٍ بالرّملِ مِعوال
كأمّ بَوٍّ عجولٍ عند معهده	حنّتْ إلى جلدٍ منه وأوصالِ
ترتعُ ما نسيتْ حتى إذا ذكرتْ	ردّتْ هماهمَ حرّى الجوفِ مِثكال
زِدْنا على وجدِها وجداً وإن رجعتْ	في القلبِ منها خُطوبٌ ذاتُ بَلبال

(١) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٥.

فارقْتَني حين كفّ الدهرُ من بصري … وحين صرتُ كعظمِ الرِّمة البالي
إنّ الثويَّ بذي الزيتونِ، فاحتسبي … قد أسرعَ اليوم في عقلي وفي حالي[1]

نلحظ هنا حزن الشاعر وألمه على فقد ابنه، ومرارة الفرقة، ومشاعر الأسى، فالمصاب جلل، وتفيض الأبيات بالحزن، ويتجلى الألم وراء كل بيت مما يجعل المتلقي يقطر حزناً وأسى، وتظهر النزعة الدينية عند الشاعر من مفتتح الأبيات " قالوا نصيبك من أجر"؛ تعزيه الناس بأن له الأجر والمثوبة عند الله، ويجيبهم بصورة توحي بالألم والفقد وعدم الأمان " من للعرين إذا فارقت أشبالي " أي من يحمي العرين وهو مأوى الأسود إذا فقدت أسودها، فيبدأ بتعداد صفات ابنه فهو شجاع قوي كالأسد، ثم مقلته كمقلة طائر البازي الذي يصوت فوق مكانه العالي، وهو الفارس المغوار والخيال البارع " قد كنت أعرفه مني إذا غلقت ..رهن الجياد ومد الغاية الغالي "، ثم تتجلى حدة المشاعر صراحة في قوله " إلا تكن لك بالديرين باكية .. فرب باكية بالرمل معوال " أي إذا لم يبكك أهل المكان الذي توفي فيه، فقد بكاه أهله كثيراً وهم في مكانهم، وهنا تنسكب العبرات، وتمتلئ النفس ألماً وحرقة.

ثم يصور عاطفة أم الفقيد الصادقة، وما ألم بها من حزن شديد، وترد أبيات تذكرنا بأبيات الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وما عجولٌ لدى بَوٍّ تطيفُ به … لها حنينان: إعلانٌ وإسرارُ
ترتعُ ما رتعتْ، حتى إذا ادكرتْ … فإنما هي إقبالٌ وإدبارُ

فيشبه جرير حنين أم سواده لابنها بحنين البقرة التي ثكلت عجلها وحشي جلده تبناً لتتوهم أنه حي وتدر لبنها، ويقول إنها تسلوه وإذا تذكرته ترجع للبكاء

(١) الديوان: ٢/٥٨٤

والعويل، وبكاء الأم يزيد الشاعر حزناً وهماً، ثم لاحظ التكرار (الفراق) وما يحدثه من تعميق الأسى والحزن، وجمعه بين زمن الفقد وزمن كف الدهر لبصره ووهن عظمه، مما يوحي بشدة حاجته لابنه وشدة حزنه لفقده، وهذه الصورة "وحين صرت كعظم الرمة البالي" مأخوذة من قوله تعالى: { ما تذر من شيء أتت عليه إلا جعلته كالرميم}[1]، ويختم الأبيات كما بدأها بالصبر واحتساب الأجر والمثوبة :

إنّ الثويَّ بذي الزيتونِ، فاحتسبي   قد أسرعَ اليوم في عقلي وفي حالي

ألا ترى هنا أن الشاعر في هذا النص الحزين قد استثمر المعطيات البلاغية من استعارة، وتشبيه، واستفهام، واقتباس. وأن الصورة النفسية جاءت من خلال معطى هو الطبيعة، اتخذ منها الشاعر رموزا في تفسير شعوره. لقد استعان في هذا النص بعقله ووجدانه ومد عينه إلى ما كان يحيط به من أشياء، وأحداث ومواقف فعبر لنا عن ذلك بكل ما تدل عليه.

من هذا يتبين أن الشاعر قد توافر على معارف من الشعر من سبل بناء التعبير والتصوير ما مكنه من توظيف طاقات اللغة ومعطياتها توظيفا فنيا. لقد بلغ بما تهيأ له من استجماع الأدوات واستكمال الوسائل أن يمزج في خطابه الخيال بالواقع، وأن يجمع بين المختلفات والمؤتلفات والبعيد والقريب ليندمج التخييل والتصوير([2]) الذي هو بالقلب بما يخيل للعين أنها ترى حبيبها وتتوجع النفس على فقده، يظهر هذا المسلك بوضوح في المواضع التي أشرنا إليها هنا، ولا ريب أن سائر شعره في ديوانه فيه من مثل هذه النماذج ما تظهر فيه ملامح الصورة

---

(١) سورة الذاريات، آية ٤٢

(٢) ينظر : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، ص ٥٣- ٥٧- ٧٥.

الشعرية الشيء الكثير؛ لأن الشاعر" يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام "[١].

ومن هذا المنطلق يمكننا القول: إن مقدرة الشاعر تكمن في استلهامه لعناصر الطبيعة والأحداث من حوله وتطويعها – بما أوتي من حذق ومهارة لغوية – للتعبير عن أفراحه وأتراحه، ذلك أن " الشعر لم يكن منظورا إليه على أنه عبقرية فردية مبتكرة، وإنما نظر إليه على أنه تراث جماعي أو ديوان العرب "[٢] ، فكأن العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير أي " التعبير عن تجربة شعورية في سورة موحية "[٣].

وقال جرير يرثي زوجته أم حزرة:

لولا الحياءُ لعادني استعبارُ ... ولزرتُ قبرَكِ والحبيبُ يُزارُ

ولقد نظرتُ، وما تُمتِعُ نظرةٌ ... في اللحدِ، حيث تمكّنَ المِحفارُ

فجزاكِ ربك في عشيرِك نظرةً ... وسقى صداكِ مُجلجِلٌ مدرارُ

ولّهتِ قلبي، إذ علتني كَبرةٌ ... وذوو التمائمِ من بَنيكِ صغارُ

عَمِرَتْ مُكرّمةَ المساكِ وفارقتْ ... ما مسّها صَلفٌ، ولا إقتارُ

كانتْ مُكرّمةَ العشيرِ ولم يكنْ ... يَخشَى غوائلَ أمَّ حزرةَ جارُ

(١) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٣، ١٩١٧م، ص٥١.

(٢) ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ ١٩٨١م، ص٥٨.

(٣) قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، د.ت، ص٢٠٧.

ولقـد أراكِ كُسيتِ أجمـلَ منظـرٍ ... ومـع الجمـالِ سـكينةٌ ووقـارُ
والـريحُ طيّبـةٌ إذا اسـتقْبَلْتها ... والعِـرْضُ لا دَنِـسٌ ولا خَـوّارُ
وإذا سـريتُ رأيـتُ نـارَكِ نـوّرتْ ... وجهـاً أغـرَّ، يَزِينُـه الإسـفارُ
كانـت إذا هجـرَ الحليـل فِراشَـها ... خُـزِنَ الحـديثُ وعَفَّـتِ الأسـرارُ [(١)]

تتصارع في هذه الأبيات مشاعر الحزن والألم، ولولا الحياء لانهمرت الدموع ولزار قبر زوجته، ثم إنه نظر إلى قبرها فلم تفد هذه النظرة لأن التراب غطاها، فدعا لقبرها بالمطر الغزير.

ثم لاحظ التأثير البلاغي الذي نتج عن أسلوب التقابل " إذ علتني كبرة "، " وذوو التمائم من بنيك صغار "، وفي الجمع بين الأمرين وبين وله قلبه حباً، تراكم للصورة النفسية يؤثر في المتلقي تأثيراً عميقاً.

ثم بدأ يتحسر عليها ويذكر محاسنها، فقد كانت كريمة لا تبخل ولا تقتر، تكرم زوجها وتحسن لجاراتها، وكانت جميلة ومحافظة على وقارها وعرضها، وتأمل تآزر الصور الكنائية لتكثيف الصورة النفسية التي تعبر عن شدة تحسره لفقد زوجته وشدة ألمه " وإذا سريت رأيت نارك نورت " كناية عن كرمها، و " كانت إذا هجر الحليل فراشها .. خزن الحديث وعفت الأسرار " كناية عن عفتها؛ فهي لا تفشي حديثاً للحليل ولا تبوح بسر كائن بينهما. وربما جاء الشاعر بكلمة "هجر" التي تدل على أحوال المغاضبة في بيت الزوجية ليؤكد على شدة التزام تلك الحليلة بالعفة؛ فحال الغضب تكون أدعى لأن تجأر بالشكوى لأهلها وجيرانها وصاحباتها، وأقرب لأن يبلغ بها الحال إلى حد نشر الحديث وفضح الأسرار، ولو بزلة لسان.

---

(١) الديوان: ٢/ ٨٦٢ وما بعدها.

فمدح الشاعر لها بصبرها وسترها ونهي نفسها عن هواها، وهي في هذه الحال من الغبن، يبلغ الذروة من المدح.

أقول: لعل القارئ الكريم قد لاحظ هنا كيف استطاع الشاعر تطويع اللغة لنقل ألمه النفسي والاجتماعي، وذلك بالهروب إلى الطبيعة والبيئة والحنين الى المجهول والمبالغة في إظهار مسببات الألم والتشاؤم ومثيرات الشجن. لقد استبدت به عوامل الحيرة والآلام والأحزان والفقد، إذ قد ظهر ذلك جلياً في عناصر النص المفعم بغيض الألم والأسى. لقد تداخلت برأينا المكونات البلاغية والتصويرية والخوالج النفسية لدى الشاعر حتى خيل إليه اقتراب نفاد الروافد التي تغذي حياته بالإشراق والحيوية.

ولعل من الصور التي تكشف لنا مدى تأثيره في المتلقي من خلال النص الذي أقامه يخاطب به الخليفة عمر بن عبد العزيز، يقول:

إنا لنرجو إذا ما الغيثُ أخلفنا ... من الخليفةِ ما نرجو من المطرِ

يا رُب سَجْلٍ مُغيثٍ قد نفحتَ به ... من نائلٍ غيرِ منوحٍ ولا كدر كَدِرِ

أأذكرُ الجهْدَ والبَلوَى التي نزلتْ ... أمْ قد كفاني الذي بُلِّغتَ من خَبرِي

ما زلتُ بعدكَ في دارٍ تُعَرِّقُني ... قدْ عَيَّ بالحيِّ إصعادي ومُنحدرِي

لا ينفعُ الحاضرُ المجهودُ باديَه ... ولا يعودُ لنا بادٍ على حضر حَضرِ

كمْ بالمواسمْ مِن شعثاءَ أرملةٍ ... ومن يتيمٍ ضعيفِ الصوتِ والنظرِ

يدعوكَ دعوةَ ملهوفٍ كأنّ به ... خَبَلاً من الجنِّ أو خَبَلاً من البشرِ

ممنْ يعدُّكَ تكفي فَقدَ والدِه ... كالفرخِ في العُشِّ لم يَدْرُجْ ولم يطر يَطِرِ

يرجوكَ مثلَ رجاءِ الغيثِ تجبَرهم ... بُورِكْتَ جابرِ عظمٍ هِيضَ مُنكسِرِ[1]

---

(١) الديوان: ١/ ٤١٤ وما بعدها.

هذا النص يقع في تسعة وعشرين بيتاً، وقد استهلها جرير بالغزل كعادته في كثير من قصائده، والقصيدة في مجملها خطاب شعري أراد به الشاعر الرجاء والعطاء من الخليفة.

وإذا وقفنا على ألفاظ جرير نجدها توحي بعاطفته الإنسانية وحالته التي عليها من النصب الذي يشعر به ويتعبه، وهو بذلك يرغب أن يزيل هذا التعب عن نفسه بكل ما يملك من الوسائل مصوراً همه وتعبه واضطرابه وقلقه، ومحاولاً استعطاف الخليفة عمر في شيء من المبالغة التي ترضاها النفس ويقبلها الذوق، متخذا بـ" إن" و"اللام " في الجمل الخبرية أسلوباً للتأكيد علي ضعف حاله وشدة رجائه في صور معبره أصدق تعبير عن حالته النفسية التي صورها في مثل قوله:

إنا لنرجو إذا ما الغيثُ أخلفنا   من الخليفةِ ما نرجو من المطرِ

إذ صور عطاء الخليفة كعطاء السماء إنه مسلك يقدم فيه الشاعر فيه فنه، وهو سلوك فني يؤثره على غيره ليجعل منه غاية لهذا الفن الشعري. إن كل الصور التي نراها في هذا البيت وغيره تحمل خوفه وفزعه من المجهول على أبنائه، وأنه لا تهدأ له نفس، ولا يستقر له حال بل يظل حائر الضمير، مستعطفاً الخليفة من مثل قوله:

إنا لنرجو إذا ما الغيثُ أخلفنا   من الخليفةِ ما نرجو من المطرِ

وقد خاطب الخليفة بضمير الجمع لا بضمير المفرد، والخليفة " كالسماء " أهل للعطاء، وفي هذا تصوير لنجدته وعطائه، وأن خيره يعم فعطاؤه غير محدود ولا مكدر، يقول:

يا رُب سَجْلٍ مُغيثٍ قد نفحتَ به   من نائلٍ غيرِ منزوحٍ ولا كَدِرِ كَدِرِ

ألا ترى أن في هذا من التصوير والوله النفسي للعطاء ما جعله يصوره بأنه يتدفق من دلو سخية غزيرة.

ثم تأمل الاستفهام الدال على ما تشعر به النفس من شده وألم في قوله:

أأذكـرُ الجهْـدْ والبَلـوَى التـي نزلـتْ   أمْ قد كفاني الذي بُلِّغتَ من خَبري

وتأمل التصوير مستخدماً (كم) الخبرية الدالة على التكثير:

كـمْ بالمواسـمْ مِـن شـعثاءَ أرملـةٍ   ومِن يتـيمٍ ضـعيفِ الصوتِ والنظـر

إنما ورد في النص من أبيات رغم ما فيها من الثناء علي الخليفة عمر لم تكن _ في نظري _ لمجرد تعرضه لعطاء الخليفة، إذ إن ذلك قد يضعف حجته ويظهره أمام عمر بمظهر الجشع الحريص على المال، فهو لم يمدح تعرضاً لمعروف بقدر ما قد كان يرى للخليفة من فضل على غيره من الضعفاء والأرامل واليتامى. لقد استثمر جرير ألفاظاً لها دلالاتها النفسية في شعره، فعمر يكثر من فعل الخير في مواضع مختلفة، وهذا ما أثر في نفسية جرير.

خليـــفةَ اللهِ مـــاذا تنظـــرونَ بنـــا؟   لســـنا إلـــيكمْ ولا فـــي دارِ مُنتظـــرِ

إنه يلجأ للخليفة بكونه خليفة الله في أرضه مصوراً ما يعانيه الشاعر من ألم نفسي لاذع، إذ يدعو للخليفة من خلال هذه الصور المخيفة المفزعة المقلقة التي تترك في نفوس من يقرأها أثر نفسي من معاني الضيق والألم.

تأمل كيف جاءت وسائل التشكيل في شعر جرير معبرة عن الإحساس من خلال غلبة حدة الشعور إظهاراً وتعبيراً عن مشاعره، فقد مزج الصور الجزئية بالصورة الكلية، وتراسل الحواس، ووسائل التشخيص، وتجسيد المعاني؛ شحذاً للقريحة ولبناء الجمل في طريقة تحاور عقل المتلقي رغبة في إيقاظ وعيه. ولعل ذلك ما جاء متسقاً في خطابه الشعري مما يجعلنا نقول إن فنه التصويري قد برزت

فيه آليات التصوير بالوسائل المحسوسة (البصرية والسمعية)، وقد وظفها باقتدار فني ومهارة لغوية، مراوحاً بين الغرابة والغموض واللطف والخفاء .

ألا تشعر معي أننا إذا اطلعنا على شعر جرير أحسسنا بالعلاقة الوثيقة التي تربط بين الموضوع الذي نتحدث عنه وبين الإبداع الفني، ألا تشعر أنه يكاد أن يكشف لنا عما تنفعل به أنفسنا نحن، والشعر لغة عواطف وانفعالات وحديث نفس، وأن ما يحس به الشخص لا بد أن يشعر به آخر، ألا يذكرنا هذا بما ورد في كتاب الأغاني من أن الخليفة عمر بن عبدالعزيز حين سمع هذا الخطاب الشعري، بكى وقال قوله المشهور في ذلك : "يا ابن الخطفي، أمن أبناء المهاجرين أنت، فنعرف لك حقهم، أم من أبناء الأنصار، فيجب لك ما يجب لهم، أم من فقراء المسلمين، فنأمر صاحب صدقات قومك فيصلك بمثل ما يصل به قومك ؟ "[1].

ولعل من المفيد أن نختم بهذه المقطوعة من القصيدة التي سماها جرير بالدامغة وهجا بها الراعي النميري:

أَقِلّي اللَومَ عاذِلَ وَالعِتابا ... وَقولي إِن أَصَبتُ لَقَد أَصابا

أَجَدِّكَ ما تَذَكَّرُ أَهلَ نَجدٍ ... وَحَيّاً طالَ ما انتَظَروا الإِيابا

بَلى فَارفَضَّ دَمعُكَ غَيرَ نَزْرٍ ... كَما عَيَّنتَ بِالسَرَبِ الطِبابا

وَهاجَ البَرقُ لَيلَةَ أَذرِعاتٍ ... هَوىً ما تَستَطيعُ لَهُ طِلابا

فَقُلتُ بِحاجَةٍ وَطَوَيتُ أُخرى ... فَهاجَ عَلَيَّ بَينَهُما اكتِئابا

وَوَجْدٍ قَد طَوَيتُ يَكادُ منهُ ... ضَميرُ القَلبِ يَلتَهِبُ التِهابا

سَأَلناها الشِفاءَ فَما شَفَتنا ... وَمَنَّتنا المَواعِدَ وَالخِلابا

---

(١) الأصبهاني، أبو الفرج، مصدر سابق: ٨/ ٤٨.

لشَتّانَ المُجاوِرُ دَيرَ أَروى وَمَن سَكَنَ السَليلَةَ وَالجِنابا

أَسيلَةُ مَعقِدِ السِمطَينِ مِنها وَرَيّاً حَيثُ تَعتَقِدُ الحِقابا

وَلا تَمشي اللِئامُ لَها بِسِرٍّ وَلا تُهدي لِجارَتِها السِبابا

أَباحَت أُمُّ حَزرَةَ مِن فُؤادي شِعابَ الحُبِّ إِنَّ لَهُ شِعابا[1]

افتتح جرير دامغته بهذه الأبيات فذكر تذكر الأحباب، والبقاء على فراقهم، وما أهاجه البرق في فؤاده من شدة الوجد لفراقهم، ومدى تأثير ذلك على حالته النفسية، فصوّر ذلك بما عاناه من اكتئاب نفسي ووجد وحزن أظهر بعضه وأعرض عن بعض، وما طواه في حنايا الضلوع وأشعل لهيب النار في قلبه ووتر فؤاده، تماماً كما تشعل النار في الهشيم. وقد توسل الى المحبوبة لتسرع وتتكرم ليشفى، لكن باءت جهوده هذه بالفشل، إذ تحولت إلى مجرد مواعيد وأمنيات وتعازي. كما صور بعد الشقة بين دياره ديار أروى التي نعتها بأوصاف الجمال والكمال في المظهر والمخبر؛ فهي " أسيلة معقد السمطين"، ريانة "حيث تعتقد الحقابا"، مصونة العرض طيبة السمعة، فلا تمشي اللئام لها بسر، ولا هي ممن يصل أذاهن إلى جاراتهن. هذه المرأة المزيونة العفيفة مزقت وأباحت فؤاده شعاب الحب وأوديته.

من هذه النصوص يتبين مدى ارتباط الصورة النفسية الدالة على الآم الشاعر وأماله وأفراحه وأتراحه بصور التخييل والتلوين والصبغ البديعي والموسيقي، الأمر الذي يعكس تجارب الشاعر في عصره ومجتمعه ، ويلقي الضوء على ثقافة المجتمع آنذاك .

---

(١) الديوان: ٢/٨١٣- ٨١٤.

الخاتمة

قد تبين من خلال ما قامت به الباحثة من معالجة لوجوه التصوير الفني في شعر جرير أن الصورة من أهم الأدوات التي استعملها الشاعر في تشكيل قصائده، وطرق بنائها، والتعبير الصادق عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وقد شكلت في شعره ركناً أساسياً يقوم عليه بناء القصيدة عنده.

وقد تعددت الألوان التي وظَّفها في شعره، كاللون الأسود والأبيض والأحمر والأخضر، وقد جاء اللونان الأسود والأبيض أكثر الألوان توظيفاً لإظهار التصوير،

كما أن اللونين الأحمر والأخضر أقل حضوراً من اللونين السابقين. وحملت الألوان في شعره دلالات متعددة جمالية، ونفسية، ورمزية بحسب المقامات التي وردت فيها ؛ حيث أدرك جرير ما للألوان من قيمة في تشكيل الصورة الفنية.

كما أن الصور الخيالية قد غلبت على معظم شعر جرير؛ إذ فيه عدد من التشبيهات والاستعارات والكنايات التي جاء استعماله لها طبيعياً، لا تكلف فيه بإعماله خياله وذهنه وإتيانه بصور مبتكرة بديعة ومعانٍ جديدة أشارت الباحثة لمواقعها في شعره. وقد امتازت صوره بالابتكار في تصوير الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه، وجاءت متأثرة بصور غيره من الشعراء المعاصرين له والسابقين.

أبان البحث قدرة الشاعر في تقديم الصور المتتابعة، ولم يغادر جانباً من جوانب التصوير دون أن يوضح تفاصيلها الدقيقة، ويبين الأثر النفسي الذي يحدثه عند المتلقي إمتاعاً وإقناعاً. ولعله من المفيد القول إن مفهوم الصورة الفنية التي تمثلت هنا في الصورة اللونية والخيالية والنفسية في شعر جرير، لم تقتصر على مجرد التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ وإنما تجاوزتها إلى سمات أخرى تضم العديد من الصور والبنى اللغوية لتشكل بناءً كلياً يسهم في الوحدة الكلية الكبرى للنص.

ولم تكن الباحثة لتروم غير أن تضع يدها على رؤية جديدة تفيد من الواقع المعيش ومعارفه وتجاربه وحمولاته الثقافية والنقدية، ناظرةً إلى نتاج شعرائنا الأوائل مستلهمة معطياته ومقوماته وقضاياه بعين واعية وفكر ثاقب.

وأخيرا، فلعل ما سعى إليه هذا البحث ما يفتح الباب للنظر إلى مشكلات عناصر توظيف الصور الشعرية، أعني التوظيف الفني للصور والأخيلة وفق ما تستدعيه صور الحواس والتخيلات النفسية عند الشعراء قديما وحديثا. من المؤكد أن مهارات الشعر اللغوية تجنبنا مخاطر الوقوع في مغبة الإسراف والغموض الذي

يلف استخدام الشعراء لبعض الصور في غير سياقاتها الرمزية في الخطاب الشعري.

المصادر والمراجع

-

الأصبهاني، أبو الفرج الأصبهاني علي بن الحسن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (مصور عن طبعة دار الكتب)، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة.

- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، د. ت.
- اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه مأمون محمد سعيد الصاغرجي، راجعه عبد القادر الأرناؤوط وبشار عواد معروف، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مُكرّم الأنصاري، لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة مصورة عن طبعة بولاق.
- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٣، ١٩١٧م.

- البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، دار ابن كثير، ١٤١٤هـ ١٩٩٣م
- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ١٩٩٨م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٤هـ ١٩٦٥م.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ ١٩٩٢م.
- جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١١١٩م.
- حسنين، نبيل علي ، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن_ عمان ، ط١، ١٤٣١هـ ٢٠١٠م .
- حمدان، فاطمة سعيد أحمد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، مطبوعات معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

- حمودة، يحيى، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.
- خصوصي، أحمد، في سيرة جرير وشعره، تقديم: محمد البعلاوي، مجلة كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية، جامعة تونس،٢٠٠٧م، العدد٢٠، السلسلة ٨ .
- الدوري، عياض عبد الرحمن، دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م.
- الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالة في الشعر – الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد، عمان، ٢٠٠٨م.
- شعيب، محمد عبد الرحمن، في النقد الأدبي الحديث، دار التأليف، ١٩٦٨م.
- ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١١١٩م.
- طالو، محي الدين، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٦١م.
- عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م.
- عبود، فرج، علم عناصر الفن، دار الفن، ميلانو، إيطاليا، ١٩٨٢م.
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
- العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، ١٩٥٦م.
- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٢م.

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
- قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، د.ت.
- القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.
- كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، د. ت.
- ليلا، حاجي آبادي، وآخرون، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد التاسع، ١٣٩٠هـ.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، معجم الأمثال، تحقيق: قصي حسين، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.
- ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- همام، محمد يوسف، اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠م.